Die Natur der Kunst Begegnungen mit der Natur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Herausgegeben von Dieter Schwarz
Mit Aufsätzen von Erich Franz, Wolfgang Kersten,
Michael Lüthy, Paul Pfister, Hans-Konrad Schmutz
und Dieter Schwarz

KUNSTMUSEUM WINTERTHUR RICHTER VERLAG

Impressum:

Dieser Katalog erscheint zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur, 31.10.2010–27.2.2011.

Konzeption und Realisation von Ausstellung und Katalog: Dieter Schwarz unter Mitarbeit von Simona Ciuccio

Übersetzung der Künstlertexte aus dem Englischen, Französischen und Italienischen: Dieter Schwarz

Gestaltung: Franziska Schott & Marco Schibig, Bern
Herstellung: Richter Verlag, Düsseldorf
©2010 Zusammenstellung: Kunstmuseum Winterthur; Abbildungen: Pro Litteris, Zürich; Texte: Autoren

ISBN ... (Buchhandelsausgabe)
ISBN 978-3-906664-61-3 (Museumsausgabe)

Michael Lüthy

Realismus und Ursprünglichkeitssehnsucht

Zur französischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts

»Es ist umsonst, wenn wir von einer Wildnis träumen, die in der Ferne liegt. So etwas gibt es nicht. Der Sumpf in unserem Kopf und Bauch, die Urkraft der Natur in uns, das ist es, was uns diesen Traum eingibt. Nie werde ich im fernsten Labrador eine größere Wildnis finden als in einem Winkel in Concord, d.h. als die, welche ich dort hineintrage.«
Henry David Thoreau, Tagebuch, 30. August 1856

Ein Findling im Vordergrund, ein Riegel Bäume im Mittelgrund, darüber schräg nach rechts ziehende Wolken: Théodore Rousseaus *Paysage de Fontainebleau*, eines der frühesten Exponate der Ausstellung, wohl in den frühen 1840er Jahren entstanden, ist ein motivisch und in seiner Ausführung unauffällig wirkendes Landschaftsgemälde – und dennoch ein Werk, worin sich die Transformation des Naturbildes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts deutlich abzeichnet. Dabei handelt es sich, genau genommen, um zwei Transformationen, die unterschieden werden müssen, in den Bildern allerdings kaum zu trennen sind: die Veränderung der Naturauffassung einerseits und die Veränderung des Kunstbegriffs andererseits. Diese ineinandergreifenden Transformationen werden im Folgenden unter drei Aspekten betrachtet: erstens des *Realismus*, dem die Bilder verpflichtet sind; zweitens des Konzepts der *Kunstautonomie*, auf dem sie gründen; und schließlich des *neuen Verhältnisses von Natur und Kultur*, das sich darin manifestiert. Ausgangspunkt der Überlegungen wird jeweils Rousseaus genanntes Gemälde sein. Was

S. 55

sich daran zeigen lässt, kann jedoch, *mutatis mutandis*, auf etliche weitere Exponate der Ausstellung aus dem hier thematisierten Zeitraum erweitert werden, was entsprechende Ausblicke andeuten werden.

I. REALISMUS

Im Rückblick fällt es nicht leicht, das Pathos der Objektivierung und die Hochschätzung positiven Wissens zu verstehen, die das 19. Jahrhundert kennzeichnen. Ein epochenspezifischer Realismus zeigt sich in fast allen gesellschaftlichen Bereichen: im Aufschwung der Statistik, allgemein des Zählens und des Messens – im Willen, die Welt vollständig beschreiben und taxonomisch ordnen zu können; in der flächendeckenden Anwendung exakter kartographischer Verfahren, bis am Ende des Jahrhunderts ein Kartenbild des gesamten Erdballs erstellt war; in der Entwicklung der Soziologie und der Ökonomie zu empirischen Wissenschaften gesellschaftlicher Selbstbeobachtung und Selbststeuerung; in der Medizin, die zu einer auf experimentelle Forschung und Datensammlung gegründeten Disziplin wird; in der Erfindung der Photographie; in der Entstehung des Journalismus, der Nachrichtenagenturen und der Tagespresse, mit dem Ergebnis, dass die führenden europäischen Zeitungen an der Wende zum 20. Jahrhundert Meldungen brachten, die zu 95 Prozent nicht älter als einen Tag waren, und in etlichen Hinsichten mehr. Deutlich wurde indessen auch, dass der Zugewinn an positivem Wissen die Möglichkeiten zur Synthese, die Schließung des Faktenwissens zur verstehbaren ›Welt‹, in unerreichbare Ferne rückte.[1]

Realistisch ist auch die Malerei Théodore Rousseaus, des Begründers der im Nachhinein als ›Schule von Barbizon‹ apostrophierten Künstlerkolonie am Rande des Waldes von Fontainebleau, die sich seit den 1830er Jahren zu formieren begann.[2] Was diesbezüglich mit ›Realismus‹ gemeint ist, lässt sich verdeutlichen, wenn wir Rousseaus *Paysage de Fontainebleau* mit einer komponierten Ideallandschaft der klassischen französischen Malerei des 17. Jahrhunderts vergleichen. Claude Lorrains *Paysage avec Jacob et Laban et ses filles* von 1676 verdankt sich einem künstlerischen Verfahren, das – mit 1708 publizierten Formulierungen des Kunsttheoretikers Roger de Piles gesprochen – »aus der Kunst wie

Claude Lorrain, *Paysage avec Jacob et Laban et ses filles*, 1676. Ölfarben auf Leinwand, 72 x 94,5 cm. Dulwich Picture Gallery, London.

aus der Natur all das herausholt, was die eine und die andere an Großartigem und Außergewöhnlichem hervorbringen können«, um daraus ein Bild entstehen zu lassen, in dem die Natur »nicht so gezeigt wird, wie wir sie täglich und zufällig sehen«, sondern vielmehr so, »wie wir denken, dass sie sein müsste«.[3] Lorrains Gemälde zeichnet sich durch die sorgfältige Ausbalancierung von Teil und Ganzem, Zentrum und Peripherie, Nah- und Fernsicht, Hell und Dunkel, malerischer Präzision und im Dunst verschwimmender Formen aus, wobei diese unterschiedlichen Spannungsbeziehungen sinnfällig ineinandergreifen. Die Übersichtlichkeit der Landschaft, der ›Durchblick‹ (›*prospectus*‹) bis zum fernen Horizont, verbindet sich unmittelbar mit der ›*perspicuitas*‹, der ›Prägnanz‹ und ›Lesbarkeit‹ der malerischen Gestaltung, die Lorrain unter anderem mit der klaren Gliederung des Bildraums in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und der Positionierung der mächtigen Baumgruppe im Goldenen Schnitt der Bildbreite erreicht. Der Idealität der Natur entspricht die Idealität des Blickpunktes, von dem aus sie gesehen

ist: Nichts an der Natur, so wie sie hier erscheint, ist ungeordnet, und nichts im Bild verstellt den sie erfassenden Blick. So kann diese Natur, ohne dass es unpassend erschiene, zur Bühne für die Begegnung biblischer Protagonisten werden.

Im Gegensatz dazu lässt Rousseaus Gemälde keinen Zweifel daran aufkommen, dass der Maler darin einen ihm so vor Augen liegenden Ausschnitt der Natur wiedergab. Zwar greift auch Rousseau auf klassische kompositorische Maßnahmen zurück, das Motiv bildnerisch zu fassen – was mit seiner Bewunderung für die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere für Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema, zusammenhängen mag. So liegt beispielsweise die höchste Stelle des Findlings im Goldenen Schnitt der Bildbreite wie auch der Bildhöhe. Zugleich aber wird die Distanz zwischen dem Betrachterstandpunkt und dem Felsbrocken so dramatisch verkürzt, dass dieser zu einem mächtigen Hindernis wird, sowohl für den im Bildraum umherschweifenden Blick als auch für jeden, der sich in dem dargestellten Gelände bewegen wollte. Als zweite Barriere verstellt eine ›Wand‹ aus Bäumen im Mittelgrund den Blick in die Ferne. Rousseau zielt nicht wie Lorrain – und wie, wenn auch weniger offensichtlich, auch Ruisdael und Hobbema – darauf, die verschiedenen Naturelemente zu einer dem Alltäglichen und Zufälligen enthobenen Landschaft zu verklären. Unwegsamkeit und Widerständigkeit sind die Charakteristika von Rousseaus Natur, ins Bild gesetzt anhand der sorgfältigen ›Porträtierung‹ eines Findlings, der sich der Umgebung gerade nicht einfügt, sondern als erratische Realie erdgeschichtlicher Prozesse daliegt. Undenkbar, dass in dieser Landschaft biblische oder mythologische Figuren aufträten.

Die Metapher der ›Porträtierung‹ verweist darauf, dass Rousseaus Landschaftsbild auf der nahsichtigen Gegenübersituation von Maler und ›Modell‹ beruht: auf der Entscheidung, die Staffelei gerade hier aufzustellen und zu malen, was sich von diesem Standpunkt aus dem Auge darbietet. Nicht nur in der Malerei, sondern auch in den Wissenschaften meint ›Realismus‹ sowohl die Zuwendung zu den Tatsachen als auch die Reflexion des subjektiven Standpunktes, von dem aus sie gewonnen sind. Das führt jeweils zu starken Spannungen zwischen der

gewollten Objektivität der Ergebnisse und der Subjektivität und Situationsabhängigkeit ihrer Erarbeitung – Spannungen, die auch Rousseaus *Paysage de Fontainebleau* prägen.

Sie treten hervor, wenn wir das Gezeigte auf die zwei maßgeblichen Instanzen der Bilderzeugung beziehen, einerseits auf die Instanz des Betrachterstandpunkts, von dem aus es gesehen ist, andererseits auf die Instanz der Bildfläche, auf der es sich zeigt. Vom Standpunkt des Betrachters aus gesehen, treten die Bildelemente in eine räumliche Isolierung zueinander: Zwischen Stein und Bäumen, Bäumen und Himmel ergeben sich keinerlei Übergänge, vielmehr stehen sie unvermittelt neben- und hintereinander, sich wechselseitig verdeckend. Betrachtet man die Bildelemente hingegen in ihrem Verhältnis zur Bildfläche, schließen sie sich zu einer dichten Einheit zusammen. Auf die Positionierung des Findlings im Goldenen Schnitt von Bildhöhe und -breite wurde bereits hingewiesen; zu ergänzen sind etwa die in die Mitte der Bildbreite gesetzte, höher aufragende Baumgruppe oder die auf der Mittelline der Bildhöhe verlaufende Oberkante der Böschung im Vordergrund. Resultiert der Eindruck der Isolierung und Zusammenhanglosigkeit der Bild- bzw. Naturelemente aus einem räumlich-verknüpfenden Sehen, das das Sichtbare auf sich und den eigenen Standpunkt vor dem Bild bezieht, ergibt sich der Eindruck der Verbundenheit der einzelnen Elemente aus einem bildhaft-kompositorischen Sehen, das das Sichtbare auf die Fläche, unabhängig von ihrem Verhältnis zum Betrachter, bezieht.[4] Während in Lorrains landschaftlichem ›Idealismus‹ die standpunktabhängige Raumordnung der Natur und die kompositorische Flächenordnung des Bildes wechselseitig auseinander hervorgehen, werden in Rousseaus Gemälde der Bezug des Sichtbaren auf den eigenen Standpunkt einerseits und auf die Bildfläche mit ihren immanenten Proportionsgesetzen andererseits zu divergierenden Aspekten, unter denen dasselbe Stück Natur gesehen werden kann. Rousseaus Tatsächlichkeitsemphase, genau das zu malen, was sich von einem bestimmten Standpunkt aus zeigt, verstellt – in buchstäblichem Sinne – den Blick auf das ›Ganze‹ der Natur.

Analoges gilt für die Dimension der Zeit. Bei Lorrain harmonieren das ›Jetzt‹ des Anblicks, die übergeordnete Zeit der Natur und die ferne

Vergangenheit des Alten Testaments, indem das Gemälde diese verschiedenen Zeitebenen in einer unbestimmten Dauer aufgehen lässt. Bei Rousseau hingegen weist das Motiv des erratischen Findlings darauf hin, dass das ›Jetzt‹ der Ansicht, in der er sich phänomenal zeigt, und die erdgeschichtlichen Vorkommnisse, die ihn und seine Umgebung geformt haben, in keinem Kontinuum der Dauer aufgehen, sondern voneinander getrennte Zeit-Schichten sind, die im Augenblick der Wahrnehmung gleichsam aufeinanderprallen.

Der tatsachenorientierte, nahsichtige Blick auf die Natur hat folglich einen widersprüchlichen Effekt. Rousseau verzichtet auf Lorrains distanzierten Blick, in dem sich die Natur als wohlproportionierte Landschaft zeigt. Vielmehr bahnt er sich, *inmitten* der Natur, seinen Weg. Diesem Zugewinn an Intimität kontrastiert jedoch die eigentümliche Fremdheit, mit der der Findling ›zurückblickt‹.

Als die Landschaftsmalerei auf das Arbeiten inmitten der Natur neu gegründet wurde, stellte sich das Problem der ästhetischen Grenze: Wie konnte die Erfahrung, dass die Natur nicht nur *vor* einem lag, sondern ein Raumkontinuum bildete, *in* welchem man stand, zu der man sich also nicht nur in einem visuellen, sondern zugleich in einem körperlichen Bezug befand, mit dem Medium des Bildes versöhnt werden, das den fiktiv eröffneten Raum vom Realraum des Betrachters unüberbrückbar trennt? Die Geschichte der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert ließe sich *auch* als Geschichte der ästhetischen Lösungen dieses Problems schreiben. Aus den Ausstellungsexponaten seien zwei unterschiedliche Lösungsansätze, die visuelle und die körperliche Naturerfahrung ineinanderzuführen, herausgegriffen.

Gustave Courbet malte häufig Landschaften, in denen Gewässer fließen, und häufiger noch solche, in denen die Gewässer als Quelle aus
S. 50 dem Gestein entspringen. Zu dieser Motivgruppe gehört auch *Paysage du Jura*, entstanden um oder nach 1866. Es ist für Courbets Bildabsicht bezeichnend, dass das Wasser jeweils so aus dem Bild heraus und auf den Betrachter zu fließt, dass es dessen Füße umspülen müsste. Auf diese Weise wird der Betrachter in einen physischen Zusammenhang mit dem Bildraum gebracht. Gegenläufig zur Fließrichtung des Wassers wird sein

Blick ins Innere des Bildes gezogen, zum dunklen, kühlen Ende des Tals und die Felswände empor bis zur scharfen Grenzlinie von Felsen und Himmel. Durch die konträren Bewegungen – aus dem Bild heraus und ins Bild hinein – überschreitet die Erfahrung von Courbets *Paysage du Jura* das Visuelle und wird zu einer gleichsam körperlichen Erfahrung.[5] Dem entspricht auf der Ebene des künstlerischen Mediums eine Malweise, die nicht auf einen ebenmäßigen Farbauftrag abzielt, sondern sich dadurch auszeichnet, in Abhängigkeit vom jeweils Darzustellenden – Himmel, Wolke, Fels oder Wasser – unterschiedliche Werkzeuge je anders einzusetzen und dadurch differenzierte Konsistenzen und Oberflächenstrukturen der Malerei zu erzeugen. Bei den Felsen, aber auch bei der Gischt des Wassers etwa lässt die virtuose Spachteltechnik, verbunden mit zusätzlicher Lasierung und Strukturierung der noch weichen und bereits angetrockneten Farbaufträge, das Dargestellte gleichsam haptisch heraustreten. Seh- und Tastsinn nähern sich einander an.

Am Ende der in diesem Essay behandelten Epoche kündet eine Stelle in einem späten Brief Paul Cézannes davon, dass auch ihn die Relation von Betrachterstandpunkt und Sehfeld sowie von körperlicher und visueller Erfahrung der Natur umtrieb; allerdings führte ihn dies zu ganz anderen bildnerischen Lösungen als Courbet.

»Ich möchte dir sagen«, schrieb Cézanne 1906 an seinen Sohn, »dass ich als Maler vor der Natur hellsichtiger werde, dass bei mir jedoch die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr schwierig ist. Ich kann die Intensität, die sich vor meinen Sinnen entfaltet, nicht erreichen, ich besitze diesen großartigen Farbenreichtum nicht, der die Natur beseelt. Hier, am Ufer des Baches, vervielfachen sich die Motive, das gleiche Sujet, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von stärkstem Reiz und von solcher Mannigfaltigkeit, dass ich glaube, mich über Monate beschäftigen zu können, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich bald mehr nach rechts, bald mehr nach links beuge.«[6]

In seinem Bemühen, die Intensität des Gesehenen malerisch zu realisieren, wandte sich Cézannes Aufmerksamkeit dem eigenen Körper zu: dessen Beweglichkeit sowie der Art und Weise, wie diese das Gesehene affiziert. Unter der Voraussetzung eines dynamisierten Sehens

zu malen hieß, dem Bild nicht nur die gegenläufige Verschiebung von Blickpunkt und Sehfeld einzutragen, die das Wiegen des Körpers hervorrief, sondern zugleich die Empfindung der eigenen Körperbewegung mit derjenigen der ›beseelten‹ Natur zu verschmelzen – ein bildplastisches Problem, das man sich nicht schwierig genug vorstellen kann. In einem drei Wochen früher geschriebenen Brief, in dem er bereits von Erfahrungen berichtete, die er an demselben Bachufer machte, stellte er dafür eine Maxime auf. Es sei ausschlaggebend, ins Bild »ein Höchstmaß an Wechselbeziehungen hineinzubringen«.[7] Diese Wechselbeziehungen betrafen folglich nicht nur die einzelnen Bildelemente, deren schwebende Balance Cézanne im Gewebe seiner Flecken (›*taches*‹) immer neu zu verwirklichen suchte, sondern zugleich das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem beweglichen Körper des Malers. Erneut ging es darum, die Instanz des eigenen Betrachterstandpunkts, von der aus das Sehfeld räumlich erschlossen wird, mit der Instanz der Bildfläche, in deren immanente, standpunktunabhängige Ordnung das Gesehene zu übersetzen ist, zu vermitteln.

S. 73 An dem Gemälde *Sous-bois*, um 1892 entstanden, lässt sich beobachten, wie Cézanne beides ineinanderzublenden versuchte. So führt die starke Konturierung der nebeneinanderstehenden und zugleich hintereinandergestaffelten Baumstämme im Vorder- und Mittelgrund zu einem Effekt, der von stereometrischen Photographien bekannt ist: zu einer Räumlichkeit, die eher aus der Verschiebung verschiedener Bildebenen zueinander entsteht als aus einer nachvollziehbaren Tiefenstaffelung der Dinge, und die sich einstellt, wenn der Betrachter seinen Kopf vor den Gucklöchern etwas hin und her bewegt.[8]

Gerade weil *Sous-bois* mit seinem Motiv eines in die Bildtiefe führenden Waldwegs Ansätze zu einer raumperspektivischen Ordnung erkennen lässt, wird deutlich, dass Cézanne die Räumlichkeit des Bildes gerade nicht durch klassische perspektivische Mittel realisierte. Außer dem Neben- und Hintereinanderstaffeln ähnlicher Bildelemente, die den beschriebenen Effekt einer seitlichen Drift erzeugen, sind dafür vielmehr Cézannes einzelne, diskrete ›*taches*‹ verantwortlich. Jeder Farbfleck markiert zugleich eine Position im Raum und eine Position

auf der Bildfläche, wobei beides fortlaufend ins andere umspringt: Im Kontext des Bildes als tiefenräumliche Illusion zeigt sich die ›*tache*‹ als Fläche, in der flächigen Ausbreitung der Leinwand indessen als Tiefe. Diese Doppelidentität gewinnen die Flecken deshalb, weil sie sich kaum je verdecken, sondern konsequent *nebeneinander* gesetzt sind und somit jeweils gleich weit von unserem Auge entfernt erscheinen. Die Tiefenräumlichkeit von *Sous-bois* wird insgesamt zu einem differenziellen Effekt, wobei der Raum, den keine einzige in die Tiefe führende Linie erschließt, nie mit einem messbaren Raum konvergiert. Durch das unruhige Nebeneinander von wärmeren und kühleren, helleren und dunkleren Farbtönen gewinnt er vielmehr eine zeitliche Dimension, die ihn pulsieren – entstehen und wieder schwinden – lässt. Die das gesamte Bild erfassende Bewegtheit kann folglich weder allein auf eine Bewegung im Objekt – beispielsweise ein Rascheln der Blätter im Wind –, noch allein auf die Bewegung des Malers – das im Brief genannte Wiegen des Körpers »bald mehr nach rechts, bald mehr nach links« – reduziert werden. Vielmehr hebt sich beides in einer Bewegtheit des Bildes selbst auf, so als blickten wir durch ein Kaleidoskop, dessen Drehung die Welt in eine immanente Ordnung farbiger, sich gegeneinander verschiebender Facetten überführt.[9]

II. KUNSTAUTONOMIE

Weder der Standpunkt des Malers noch das von hier aus Sichtbare wirken in Rousseaus *Paysage de Fontainebleau* besonders herausgehoben oder signifikant. Eher das Gegenteil ist der Fall: Gerade der Verzicht auf Selektion und Stilisierung des Motivs erzeugt jenen *effet de réel*, auf den Rousseau zielt. Wohin sich der Maler setzt, was er ins Auge fasst, spielt – so die Anti-Rhetorik des Bildes – keine Rolle, solange nur das Sichtbare unverfälscht wiedergegeben wird.

Eine solche künstlerische Position setzt voraus, was gemeinhin als ›Kunstautonomie‹ bezeichnet wird: *Paysage de Fontainebleau* ist das Manifest eines Künstlersubjekts, das selbst bestimmt, was eines Bildes würdig ist, und zugleich das Manifest einer eigengesetzlichen Malerei, die ihren ästhetischen Wert ganz aus sich selbst schöpft. Rousseau verlieh

diesen Postulaten auch dadurch Nachdruck, dass er Mitte der 1840er Jahre Paris verließ und sich vor den Toren der Stadt bei jenem Wald niederließ, den er sich zu seinem wichtigsten Sujet gewählt hatte.

Hinsichtlich der Auffassung, ein Steinbrocken in einer Waldlichtung reiche als Sujet eines Bildes aus, müssen im Frankreich des 19. Jahrhunderts zwei Schritte der Autonomisierung unterschieden werden.[10] Zunächst, nach dem Ende des *Ancien régime* und verstärkt in der Romantik, ging es darum, die Malerei von der Aufgabe zu entbinden, gewisse vorgegebene Inhalte zu repräsentieren und auf diese Weise eine fremdbestimmte gesellschaftliche Funktion, beispielsweise für die Kirche oder den Staat, zu erfüllen. Der zweite Schritt war entschieden radikaler. Maler wie Rousseau wiesen die Verpflichtung zurück, in ihren Bildern überhaupt etwas auszusagen, was sich nicht aus dem Kunstwerk selbst erschloss. Die Ausdifferenzierung eines auf sich selbst gegründeten malerischen Feldes vollzog sich daher insbesondere durch die Abwehr alles ›Literarischen‹ im weitesten Sinne des Begriffs. Das Bild sollte auf keine Textquelle rückführbar sein, ja noch nicht einmal auf einen heteronomen Diskurs, der von außen bestimmte, wonach sich seine Herstellung und seine Betrachtung zu richten haben. Daraus erklärt sich die im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmende Tendenz zu inhaltsarmen Sujets und zu einer offenen, skizzenhaft wirkenden Malweise: Beides unterlief die Möglichkeit, dem Kunstwerk eine von ihm ablösbare Aussage entnehmen zu können.

Damit ging eine Neufundierung des künstlerischen Tuns einher. Während die Bezugsgrößen der vormodernen Kunst – das Prinzip der Nachahmung, die Gliederung in höher- und minderwertige Gattungen und Darstellungsmodi oder die Patronats- und Auftragsverhältnisse – an Bedeutung verloren, gingen die Künstler auf die Grundlagen ihres Tuns zurück. Zunehmend freigesetzt von ihren tradierten Aufgaben, begannen sie, ihre Selbst- und Weltwahrnehmung zu erforschen sowie über ihr Gestaltungsmedium zu reflektieren. Die Besonderheiten der subjektiven Wahrnehmung einerseits und der Eigenheiten des künstlerischen Mediums andererseits wurden nun zum Fundament der Kunst. Im ersteren Fall bestimmte sich ›Autonomie‹ als Freisetzung

des Künstlers von unmittelbaren Vorgaben politischer, religiöser oder weltanschaulicher Art. Im letzteren Fall bestimmte sie sich als Freisetzung des malerischen Idioms von normativen Vorgaben hinsichtlich der angemessenen Darstellungsweisen und malerischen Techniken. Unter solchen Voraussetzungen kann das ›Porträt‹ eines Findlings einem Gemälde über die Mysterien des Glaubens oder die großen Taten von Prinzen und Helden grundsätzlich ebenbürtig werden.[11]

Die Ästhetisierung der Kunst – als das Zurückdrängen aller nichtästhetischen Kommunikate eines Kunstwerks – erfolgte parallel zum Aufstieg der Landschaftsmalerei zu einer Leitgattung des 19. Jahrhunderts. Beide Prozesse bedingten und beförderten sich wechselseitig. In der Gattungshierarchie der vormodernen Kunst, an deren Spitze die religiöse und weltliche Historienmalerei stand, rangierte die Landschaftsmalerei aufgrund ihrer Inhaltsarmut auf einem niedrigen Rang. Jetzt aber wurde dasselbe Charakteristikum zu einem entscheidenden Vorzug. Indem ein Landschaftsgemälde in erster Linie den eigenen Entstehungsprozess vorführte – den Gang zum Motiv, das genaue Studium des gewählten Objekts und die Umsetzung des Gesehenen in Malerei –, war es besonders gut geeignet, die Neufundierung der Malerei auf die Subjektivität der Wahrnehmung und die Eigengesetzlichkeit des Mediums augenfällig werden zu lassen.

Die Doktrin des *l'art pour l'art*, die etwas später als Rousseaus Gemälde und parallel zum Aufstieg des Impressionismus entstand, führte diese Auffassung zu einem Höhepunkt. Einen ihrer Gründungstexte verfasste 1884 Théodore Duret, ein Sammler und zugleich einer der ersten Historiker des Impressionismus. Durets Argumentation bezieht die Bestimmung der eigentlichen Qualität der Malerei unmittelbar auf die Kunstauffassung des *Connaisseurs*, der an einem Kunstwerk nicht seinen Inhalt, sondern allein die Art und Weise seiner künstlerischen Realisierung schätzt. In den Augen der Kenner, so Duret, dominiere die eigentliche, immanente Qualität der Malerei alles andere, und das Sujet, das ehedem über die Vorzüge gegenüber anderen Bildern entschieden habe, sei für sie eine bloße Nebensächlichkeit. Kenner seien unvoreingenommen, was das Sujet eines Bildes betreffe, jedoch äußerst eklektisch

hinsichtlich der künstlerischen Qualität. Alles, was sie von einem Bild forderten, sei, dass es ›wirkliche Malerei‹ sei. In dieser Hinsicht jedoch seien sie erbarmungslos.[12]

Insbesondere den Ausstellungsexponaten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich dieser folgenreiche Paradigmenwechsel ablesen. Endgültig vollzogen ist er beispielsweise bei Cézanne, dessen Gemälde *Sous-bois* schon zur Sprache kam, aber auch in den nur wenig früheren Gemälden Claude Monets, etwa den beiden Seestücken
S. 67, 69 *Étretat, Falaise et Porte d'amont, grosse mer* (1883) oder *Tempête sur les côtes de Belle-Île* (1886).

Monets Meer ist kein Ort, wo mythische Gestalten wohnen oder sich signifikante Ereignisse abspielen. Wovon die Gemälde ›erzählen‹, ist vielmehr die Verwandlung der Dynamik des Motivs in die Dynamik der Malerei, die sich der ästhetischen Sensibilität und der Virtuosität des Malers verdankt. Monet zielte in seinen Gemälden auf einen Effekt, den man zusammenfassend als ›stehenden Augenblick‹ bezeichnen kann: auf die ›Momentaneität‹ als Prinzip sowohl der ästhetischen Naturerfahrung als auch der Erscheinungsweise der Dinge. Zwischen beidem vermittelte für Monet das Licht. Dieses begriff er als eine raumzeitliche ›Hülle‹, die die Dinge umschloss und sie zum Ereignis der Sichtbarkeit machte.[13] Während Cézanne seine Motive in ein ebenmäßiges, keiner Tageszeit zuzuordnendes ›graues Wetter‹ tauchte,[14] hatte Monet die Ambition, jener ›Momentaneität‹ die Konkretion einer spezifischen, beständig veränderlichen Lichtsituation zu geben, womit er die *stasis* und die *dynamis* der Zeiterfahrung miteinander verschmolz. Und während Cézannes pulsierende Räumlichkeit aus dem Kontrast der distinkten und vergleichsweise regelmäßig aufgetragenen Flecken entspringt, erreichte Monet den Effekt der *›instantaneité‹* durch die geradezu chaotische Mikrostruktur seiner Malerei, deren divergierende Kräfte erst im Gesamtbild ausbalanciert erscheinen. Monets Farbauftrag ist ohne klare Ausrichtung, ja sozusagen omnidirektional, was beim Sujet der beiden Gemälde – an Klippen sich brechenden Wellen – unmittelbar sinnfällig ist. Bei jedem Pinselschlag wechseln Form und Konsistenz des Farbauftrags, und das Springen des Pinsels über die Bildfläche wirbelt

die Malschichten durcheinander.[15] Die Materialität und die Bewegtheit der Malweise berühren sich mit der Beschaffenheit des Motivs, was zu einer ›Körperlichkeit‹ des Darstellens wie auch der Werkerfahrung führt, denen wir in anderer Weise bereits bei Courbet begegneten. Wie Courbet spielte auch Monet mit den Möglichkeiten wechselnder malerischer Oberflächenstrukturen: *Étretat, Falaise et Porte d'amont* weist nicht nur entschieden geringere Farb- und Helligkeitskontraste auf als *Tempête sur les côtes de Belle-Île*, sondern ist in seiner Maloberfläche auch weniger reliefiert. Denn da die ›Hülle‹ des Lichts im ersteren Gemälde die Abenddämmerung ist, entschied sich Monet hier für eine weichere, ebenmäßigere Oberflächentextur, die er durch die Verwendung flüssigerer Farben erreichte.

In Monets bildnerischer Logik bleibt das Licht den Dingen nicht äußerlich – als akzidentelle Beleuchtung einer gleichbleibenden Substanz, die sie lediglich anders erscheinen ließe –, sondern es verwandelt die Dinge, indem es deren Materialität zu transformieren scheint. Diese materielle Verwandlung der Dinge durch das Licht realisierte Monet im Medium seiner Malerei. Im ›Stoff‹ der Gemälde gehen Substanz und Akzidenz ineinander auf, durchdringen sich die Entmaterialisierung der Wasser- und Felsmassen zu ephemeren ästhetischen Effekten und die Materialisierung des Bildes als je anders durchgearbeitete Malerei.

Bei den Zeitgenossen, die die Malerei zwischen Rousseau und Cézanne kritisch begleiteten, hat die Konzentration auf Naturdetails und die zunehmend offene, skizzenhafte Ausführung der Gemälde nicht nur Zustimmung gefunden. Gängig wurde die Klage, diese Maler seien offenbar nur noch in der Lage, ›Stücke‹ oder ›Fragmente‹ (*›morceaux‹*) zu produzieren, nicht aber Bilder in einem inhaltlich und formal vollgültigen Sinne (*›tableaux‹*).[16] Die ›realistische‹ Zuwendung zur Tatsächlichkeit des Gesehenen sowie zum konkreten Vollzug des Sehens und des Malens zerstöre, so die Kritik, jenen Blick auf das Ganze und jene durchgestalteten bildnerischen Kompositionen, die die frühere Kunst hervorgebracht habe. Gleichzeitig lasse die Beschränkung der Kunst auf ihre ästhetische Funktion die moralische und gesellschaftliche Rolle der Kunst leerlaufen. Unklar blieb für die Kritiker, worin der Sinn lag,

solche Bilder zu produzieren, und worin er lag, diese anzuschauen. Die Kehrseite des Autonomisierungsprozesses lag (und liegt) folglich darin, dass sich diese Fragen seither immer neu stellen und immer neu beantwortet werden müssen.

III. NATUR UND KULTUR

Die Autonomie einer Malerei, die in erster Linie ihre eigenen Prozesse vorführte, und die anspruchslose ›Natürlichkeit‹ eines daliegenden Findlings, der diese Neubegründung der Malerei demonstrieren sollte, erweisen sich bei genauerem Hinsehen allerdings als Schein. Die *Natur*, die Rousseau – und die anderen Maler der Künstlerkolonie von Barbizon, in der Ausstellung vertreten durch Narcisse-Virgile Díaz de la Peña, Charles-François Daubigny und Constant Troyon – ins Bild setzten, erhält eine *kulturelle* Bedeutung, sobald man sich verdeutlicht, dass die betreffenden Gemälde einen Adressaten haben: das städtische gebildete Bürgertum insbesondere von Paris. Gerade am Wald von Fontainebleau, dem Sujet der Barbizon-Maler, zeigt sich die intensive Verflechtung von Stadt und Land, urbaner Kultur und ländlichem Raum. Die ›Natürlichkeit‹ dieser Natur erweist sich als Konstrukt städtischer Subjekte.[17]

S. 56
S. 49, 53

Während der Jahrhunderte der Valois- und Bourbonen-Herrschaft war der Wald von Fontainebleau das königliche Jagdrevier gewesen. Nach der französischen Revolution, an der Wende zum 19. Jahrhundert, beherbergte das weitläufige Gebiet neben gefährlichen Tieren – unter anderem zahllosen Vipern – eine schillernde Bevölkerung an oder jenseits der Grenze des Gesetzes: Wilderer, Holzfäller und Köhler, die häufig zu Wegelagerern wurden, wenn sich Reisende abseits der wenigen Wege verirrten. Das Gelände war weitgehend unerschlossen, es gab nur rudimentäre Karten, die lediglich die Hauptwege verzeichneten.

Dies fiel einem ehemaligen Soldaten der napoleonischen Armee, Charles François Denecourt, auf, der sich seit der Verbannung Napoleons mit Gelegenheitstätigkeiten über Wasser hielt und schließlich als Cognac-Händler im Städtchen Fontainebleau ein Auskommen fand. Sein Lebenswerk sollte die Erschließung des Waldes von Fontainebleau und dessen touristische Nutzbarmachung werden. Das Mittel dazu

war eine neuartige Verbindung von städtischer Kultur und Natur: der Wanderweg, als dessen Erfinder Denecourt in Frankreich gilt. Seit den 1830er Jahren konzipierte er mehrere Gänge durch das Dickicht des Waldes, deren Verlauf er durch blaue, auf Baumstämme gemalte Pfeile markierte. 1837 brachte er den ersten, in den Folgejahren rasch erweiterten Wanderführer heraus, der die Touristen, die das königliche Schloss von Fontainebleau besuchten, davon überzeugen sollte, den Gang ins Waldesinnere anzutreten. Voraussetzung dafür war die erste detaillierte Karte des Waldes, die er drucken ließ und auf der die unterschiedlichen Touren farbig eingezeichnet waren. Die nach Länge und topographischer Schwierigkeit unterschiedenen Wege waren so angelegt, dass sie dem Besucher die verschiedenen Aspekte des Waldes zeigten. Auf Klettertouren über felsige Hänge folgten bequeme Wege auf offenen Wiesen oder an Bächen entlang. In Analogie zur Besichtigung historischer Monumente war Denecourt darauf bedacht, die Wege durch ›Sehenswürdigkeiten‹ zu bereichern: eindrucksvolle Bäume, die er nach Schriftstellern oder Königen benannte und im Wanderführer erläuterte, Höhlen, die er zugänglich machte, besonders pittoreske Ausblicke usw.

Denecourts Initiative zog eine rasch wachsende Gruppe von Enthusiasten an, zunächst aus der romantisch gestimmten Bohème und bald auch aus der Bourgeoisie. Neue Auflagen des Wanderführers adressierten die sich ausdifferenzierenden Besuchergruppen; es gab solche, die speziell für Künstler gedacht waren und ihnen Ratschläge gaben, wo sich die besten Ausblicke boten, während andere besonders vermerkten, wo die Maler ihre Motive gefunden hatten. Die Erfolge der Barbizon-Künstler und des Fontainebleau-Tourismus beförderten sich wechselseitig.

Auch Rousseau und seine Kollegen wandelten auf Denecourts markierten Wegen, manche ihrer Motive lassen sich ihnen eindeutig zuordnen. Nach wiederholten Malkampagnen suchte sich Rousseau als erster der Gruppe 1847 im Bauerndorf Barbizon, das unmittelbar außerhalb des Waldes und praktischerweise an der Straße nach Paris gelegen war, eine Hütte, um dauerhaft dort zu leben. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Denecourts touristisches Programm bereits etabliert und war das Dorf zur Anlaufstelle der Waldgänger geworden. Als in den 1850er Jahren die

Eisenbahnlinie Paris-Lyon-Marseille eröffnet wurde, mit einer Haltestelle am östlichen Rand des Städtchens Fontainebleau, stieg die Zahl der Besucher sprunghaft an. Um 1860 ergossen sich – wenn den damaligen Zahlen zu glauben ist – jährlich einhunderttausend Touristen aus den Sonntagszügen, was einen beschleunigten Ausbau der Wege und der gastronomischen Angebote erforderte. Wer nur wenig Zeit hatte oder nicht wandern wollte oder konnte, buchte eine Kutschenfahrt, die an den wichtigsten ›Sehenswürdigkeiten‹ vorbeiführte, oder ließ sich direkt zu einem Aussichtsturm bringen, von dem aus der Wald zu überblicken und bei klarer Sicht die Pariser Stadtkrone zu erkennen war.

Denecourt, dessen Tätigkeit mit der Beförderung zum *conservateur-en-chef* des Waldes schließlich eine offizielle Legitimation erfuhr, hatte es verstanden, den Wald von Fontainebleau zu einem städtischen Naherholungsgebiet zu machen. Sein Werk ist ein exemplarisches Projekt jenes 19. Jahrhunderts, das hier einleitend als Epoche der Objektivität und des positiven Wissens charakterisiert wurde. Ein kaum erschlossenes, weitgehend rechtsfreies Territorium wurde mit den Mitteln der Datensammlung, der Ingenieurskunst und der strategischen Topographie in Besitz genommen, klassifiziert und kartographisch erfasst. Zugleich wurde es, einmal geordnet, ökonomisch nutzbar gemacht. Denn Denecourt, der das Bedürfnis des modernen Städters nach unterbrechender Abwechslung und ›natürlicher‹ Heilung von urbaner Entkräftung erkannt hatte, fand einen Weg, dessen Befriedigung zu organisieren. Der Ausflug in jenen ›unberührten‹ Wald von Fontainebleau, den die Maler von Barbizon inszenierten, versprach die Begegnung mit einer der Gegenwart enthobenen ›Wildnis‹, ohne der Gefahr ausgesetzt zu sein, tatsächlich die Orientierung zu verlieren oder vom Rückweg abgeschnitten zu werden.

So bringt die fiktive Realität des Waldes von Fontainebleau jene eigentümliche Verbindung von Realismus und Ursprünglichkeitssehnsucht, die die Landschaftsmalerei des französischen 19. Jahrhunderts zwischen Rousseau und Cézanne auszeichnet, auf den Punkt. Zugleich zeigt die rasante, nur wenige Jahre in Anspruch nehmende Zivilisierung dieser Wildnis, wie prekär, ja widersprüchlich jene Verbindung

war. Gegen Ende des Jahrhunderts floh Gauguin, nach einer Zwischenstation an der bretonischen Küste, in die Südsee, um endlich dort ein unberührtes ›Paradies‹ zu finden – um nach seiner Ankunft in Tahiti festzustellen, dass ihm die Zivilisation auch hier zuvorgekommen war. Immer mehr ließ sich die ›Wildnis‹ nicht mehr im äußeren, sondern höchstens noch im Inneren des Menschen finden, »im Sumpf in unserem Kopf und Bauch«, wie es Henry David Thoreau in seinem als Motto vorangestellten Tagebucheintrag formulierte. In den Landschaften des Symbolismus – in der Ausstellung in den Gemälden Vincent van Goghs und Félix Vallottons fassbar – deutet sich die Wende zur Exploration der ›inneren Wildnis‹ bereits an, im Surrealismus avancierte sie zum ästhetischen Programm. Damit aber endete jener Realismus, der die in diesem Essay behandelten Kunstwerke prägte. Zugleich lockerte sich die feste Koppelung des Themas ›Natur‹ an das Auffassungs- und Darstellungsparadigma der ›Landschaft‹ – eine Koppelung, die, bei aller Transformation der älteren Gattungskonventionen, im 19. Jahrhundert unbefragt weiterbestanden hatte, fortan aber keineswegs mehr zwingend sein sollte.

1 Siehe den glänzenden Überblick bei: Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck, 2009, besonders die Kapitel »Beschreibung, Reportage, ›Realismus‹«, »Statistik«, »Nachrichten« und »Photographie«, S. 45–83.

2 Zur historischen und geistesgeschichtlichen Genese des Realismus in der Landschaftsmalerei, siehe: Erna Fiorentini, »Raumsehen – Ortszeichen: Wirklichkeit und Erlebnis im frühen 19. Jahrhundert«, in: *Räume der Zeichnung*. Herausgegeben von Angela Lammert, Carolin Meister, Jan-Philipp Frühsorge und Andreas Schalhorn. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2007, S. 103–112 (mit einer Fülle weiterer Literaturverweise).

3 »Le style héroïque est une composition d'objets qui dans leur genre tirent de l'art et de la nature tout ce que l'un et l'autre peuvent produire de grand et d'extraordinaire […]; et si la nature n'y est pas exprimé comme le hasard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être.« Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*. Paris: Jacques Estienne, 1708. Neuausgabe: Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1990, S. 101–102.

4 Vgl. dazu: Michael Brötje, »Das Bild als Parabel: Zur Landschaftsmalerei Gustave Courbets«, in: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Herausgegeben von Wolfgang Kemp. Köln: DuMont Buchverlag, 1985, S. 225–252, S. 228.

5 Zur Erfahrungsform von Courbets Landschaftsmalerei, vgl. Michael Fried, *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press, 1990, besonders Kapitel 6, S. 189ff., sowie

den in der vorhergehenden Anmerkung genannten Text von Michael Brötje.

6 »Enfin, je te dirai que je deviens, comme peintre, plus lucide devant la nature, mais que chez moi, la réalisation de mes sensations est toujours très pénible. Je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens, je n'ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature. Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche.« Paul Cézanne an seinen Sohn Paul, Aix, 8.9.1906, in: Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald. Nouvelle édition révisée et augmentée. Paris: Bernard Grasset, 1978, S. 324 (Übersetzung ML).

7 »[…] le tout est de mettre le plus de rapport possible.« Paul Cézanne an seinen Sohn Paul, Aix, 14.8.1906, ebenda, S. 321 (Übersetzung ML).

8 Vgl. dazu: Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur*. Übersetzt von Heinz Jatho. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 262ff.

9 Vgl. hierzu: Lawrence Gowing, »The Logic of Organized Sensations«, in: *Cézanne: The Late Work*. Edited by William Rubin. New York: The Museum of Modern Art, 1977, S. 55–71, S. 61; sowie: Michael Lüthy, »Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet«, in: *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Herausgegeben von Michael Lüthy und Christoph Menke. Zürich: Diaphanes, 2006, S. 189–207, S. 203f.

10 Zum Folgenden ausführlich: Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

11 Vgl. die zusammenfassende Formulierung Jacques Rancières in: Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Herausgegeben von Maria Muhle. Berlin: b books, 2008, 2., durchgesehene Auflage, S. 40f. und S. 78: »Das ästhetische Regime der Künste [das Rancière an der Wende zum 19. Jahrhundert entstehen sieht, ML] bestätigt die absolute Besonderheit der Kunst und zerstört zugleich jedes pragmatische Kriterium dieser Besonderheit. […] Es handelt sich um ein bestimmtes Regime der Freiheit und der Gleichheit von Kunstwerken, in dem diese nicht mehr aufgrund der Herstellungsregeln oder Hierarchie ihrer Bestimmung als Kunstwerk gelten.«

12 »Tout ce qu'ils demandent à un tableau, c'est d'être *peint*, en prenant le mot dans toute son acceptation. Mais sur ce point ils sons sans pitié.« Théodore Duret, »[Vorwort ohne Titel]«, in: Catalogue de tableaux, pastels, *études, dessins, gravures par Édouard Manet, vente à l'hôtel Drouot, 4 et 5 février 1884*, wiederabgedruckt unter dem Titel: »Édouard Manet«, in: Théodore Duret, *Critique d'avant-garde*. Préface de Denys Riout. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, S. 70–73, S. 72 [Hervorhebung Duret].

13 »[…] mais plus je vais, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche: ›l'instantanéité‹, surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout […].« (Claude Monet an Gustave Geffroy, Giverny, 7.10.1890, in: Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, Bd. 3: 1887–1898. Lausanne: Bibliothèque des Arts, 1979, S. 259.)

14 Zu Cézannes ›grauem Wetter‹, siehe: Georges Duthuit, *Les Fauves: Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Vlaminck*. Présentation et édition critique par Rémi Labrusse. Paris: Editions Michalon, 2006, S. 405. Duthuit referiert Matisses Erinnerung an ein Gespräch, das dieser um 1897 mit Pissarro führte. Während Pissarro davon sprach, Cézanne habe graues Wetter gemalt, ist Matisse der Ansicht, »que les sensations de Cézanne sont celles du temps gris«, d.h. Cézanne habe grau *gesehen*.

15 Zur detaillierten Analyse von Monets Malfaktur, siehe: James Elkins, *What Painting Is: How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. New York und London: Routledge, 1999, besonders S. 9ff.

16 Vgl. dazu: Daniel Arasse, *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996, S. 27ff. und S. 196ff.; Michael Fried, *Manet's Modernism, or: The Face of Painting in the 1860s*. Chicago und London: University of Chicago Press, 1996, Abschnitt »›The Problem of the *Tableau*‹, S. 267ff. – Théophile Gautier ist einer der wenigen Kritiker, die denselben – und von Gautier in derselben Terminologie formulierten – Paradigmenwechsel positiv würdigten, wie die Bemerkungen zu Daubigny in der Salonkritik des Jahres 1859 zeigen: »Herr Daubigny, dessen Talent und guter Ruf von Jahr zu Jahr zunehmen, erscheint uns heute als der Führende unter den objektiven Landschaftsmalern. Er wählt nicht aus, er komponiert nicht, er fügt weder etwas hinzu, noch lässt er etwas weg, er vermischt sein persönliches Gefühl nicht mit der Wiedergabe der Landschaft; er malt die gewählte Ansicht mit bezaubernder Naivität und lässt dem Betrachter die Freiheit, welchen Eindruck er davon gewinnt; seine Bilder sind Stücke aus der Natur, ausgeschnitten und mit einem Goldrahmen eingefasst.« (»M. Daubigny, dont le talent et la réputation s'accroissent chaque année, nous paraît aujourd'hui le premier des paysagistes objectifs. Il ne choisit pas, il ne compose pas, il n'ajoute ni n'élague, il ne mêle pas son sentiment personnel à la reproduction du site; il peint avec une naïveté charmante l'aspect choisi, laissant le spectateur libre de son impression; ses tableaux sont des morceaux de nature coupés et entourés d'un cadre d'or.«) Eine Malerei wie diejenige Daubignys »erfordert keine große Vorstellungsgabe. Doch was in der Realität Vergnügen bereitet, bezaubert erneut, wenn es getreu auf die Leinwand übertragen wird.« (»Cela n'exige pas grande imagination. Mais ce qui fait plaisir dans la réalité, charme encore fidèlement reporté sur la toile.«) Théophile Gautier, »Exposition de 1859«, in: Théophile Gautier, *Critique d'art: Extraits des Salons (1833–1872)*. Textes choisis, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard. Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 1994, S. 148 (Übersetzung ML).

17 Zum Folgenden siehe: Simon Schama, *Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination*. München: Kindler Verlag, 1996, Abschnitt »Ein Arkadien für das Volk: Der Wald von Fontainebleau«, S. 583–598; sowie: Nicholas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*. Manchester: Manchester University Press, 1990, besonders die Kapitel »*Natura naturans*: The Formation of Urban Vision«, S. 67ff., und »Provincial Resistances: The Fontainebleau Story«, S. 153ff.

Gustave Courbet, *Paysage du Jura*, nach 1866 [Kat. 47]

Théodore Rousseau, *Paysage de Fontainebleau*, um 1840–1845 [Kat. 207]

Claude Monet, *Étretat, falaise et Porte d'amont, grosse mer,* 1883 [Kat. 139]

Claude Monet, *Tempête sur les côtes de Belle-Île*, 1886 [Kat. 140]

Paul Cézanne, *Sous-Bois*, um 1892 [Kat. 42]